

## *Ut pictura poesis*

Związki słowa i obrazu to problem szeroki i stary jak sama ludzkość. Już Simónides z Keos w V wieku p.n.e. w swym dziele *Moralia* scharakteryzował poezję poprzez malarstwo i malarstwo poprzez poezję (Skwara, Wysłouch 2006: 5). W epokach dawnych, w czasach średniowiecza, renesansu czy baroku, tak przed wynalezieniem druku, jak i wtedy, gdy prasa drukarska stała się rewolucyjnym czynnikiem zmian kulturowych, trwała równowaga między słowem i obrazem. Powiązanie tekstu i obrazu w dawnych rękopisach, a następnie w książkach drukowanych występowało w różny sposób. Struktury słowno-obrazowe były wyrazem obecnej tendencji do syntezy sztuk, do ekspresji artystycznej, która stałaby się połączeniem komunikatu słownego i elementów ikonograficznych. Dziś trudno już uniknąć badań interdyscyplinarnych, bo bez nich nie można pojąć w pełni dzieł literackich i plastycznych, nie da się ignorować zjawisk z pogranicza. Co więcej, zainteresowanie tym problemem wciąż wzrasta, czego dowodem jest pojawienie się na rynku wydawniczym w ostatnim kwartale 2006 roku książki zatytułowanej *Ut pictura poesis*. Jest to zbiór tekstów pochodzących z archiwum „Pamiętnika Literackiego” zebranych i opracowanych przez Sewerynę Wysłouch i Marka Skwarę. Znajdziemy tu artykuły znanych na całym świecie teoretyków literatury i sztuki. Zafascynowany reklamą francuski semiotyk i krytyk literacki Roland Barthes pokazuje, na czym polega retoryka obrazu. Niemiecki historyk sztuki Hans Holländer przedstawia bogaty przegląd form słowno-wizualnych pojawiających się w dziejach sztuki europejskiej. Natomiast szwajcarska teoretyczka literatury Dominique Kunz stara się odpowiedzieć na pytanie, jak uchwycić za pomocą języka migotliwą i zmieniającą się rzeczywistość. To tylko niektóre nazwiska w międzynarodowym gremium autorów, którzy na łamach „Pamiętnika Literackiego” publikowali swoje rozprawy teoretyczno-literackie na temat związków między słowem i obrazem. Wiele z nich to prace już klasyczne, które wyznaczyły nowe kierunki refleksji nad

---

\* agnieszka.kuras@uj.edu.pl

problemem obrazowości w literaturze i sztuce. Tym razem autorzy skupili się na słynnych słowach Horacego: *ut pictura poesis*, starożytnej maksymie, która w dzisiejszym świecie, gdzie coraz częściej mówi się o powinowactwie sztuk, skłania badacza literatury do poszukiwania nowych, alternatywnych teorii. Jednak aby tego dokonać, nie sposób nie odnieść się do klasyki tej tematyki. Stąd też, jak sądzę, pojawił się pomysł na przypomnienie niektórych opracowań wyżej wymienionych autorów. Niezaprzeczalnie stanowią one doskonałą bazę do dalszych rozważań nad starą formułą, która stwarza przecież nowe problemy.

Na początku warto skupić się na studium z zakresu teorii malarstwa quattrocenta, które pod hasłem *Ut rhetorica pictura* opracował John R. Spencer. Opierając się na traktacie Leona Battisty Albertiego, opisującym malarstwo w piętnastowiecznej Florencji, oraz odwołując się do Cycerońskiej sztuki wymowy, autor przedstawił szczegółową analizę tych dwóch płaszczyzn. Dzięki temu czytelnik może w dość łatwy sposób zauważyć szereg analogii między malarstwem a retoryką z tego okresu, odnajdując jako dowód słowa Aeneasa Silviusa Piccolominiego:

Sztuki te, malarstwo i wymowa, miłują się wzajemnie. Duch zarówno malarstwa, jak i wymowy pragnie być nie pospolity, lecz wzniosły i wielki. To dziwne, że gdy rozkwita wymowa, rozkwita też malarstwo. Widać to od czasów Demostenesa i Cycerona. Po upadku wymowy upadło malarstwo, a kiedy odżyła wymowa, powróciło również do życia malarstwo. Przez dwieście lat malarstwo było sztuką niemal zupełnie pozbawioną koloru. [...] Po Petrarce pojawiła się literatura; po Giotcie wyłoniła się ręka malarza; i teraz już widzimy, iż obie te sztuki osiągnęły bardzo wysoki poziom (Skwara, Wysłouch 2006: 20–21).

Na przestrzeni niemal kilku wieków malarstwo i retoryka wzajemnie na siebie oddziaływały lub były ze sobą ściśle związane.

Chociaż związki między traktatem Albertiego a retoryką sugerował już Ernst R. Curtius w *Literaturze europejskiej i łacińskim średniowieczu*, zjawisko to nie zostało przez niego szerzej omówione. W badaniach, jakie przeprowadził John R. Spencer, możemy dostrzec, na czym polegał fenomen odrodzenia się we Florencji Cycerońskiej sztuki wymowy na początku XV wieku oraz w jaki sposób Alberti sięga po jej środki i formy, by ująć wciąż jeszcze heterogeniczną w tym czasie sztukę malarstwa (Skwara, Wysłouch 2006: 19). I chociaż błędem byłoby uważać traktat Albertiego za pierwsze nowożytne ujęcie powracające do horacjańskiego *ut pictura poesis*, widać tu, jak wiele podobieństw łączy rzymską retorykę i teorię malarstwa florenckiego quattrocenta. Obie dziedziny oparte na podobnym schemacie, w którym wyróżnić można trzy elementy: *circumscrip-tio*, *compositio* i *receptio luminum* (obrys, kompozycja i recepcja świata), szczególnie uwagę przywiązują do inwencji – werbalnej lub wizualnej, w zależności od charakteru sztuki – oraz do tak zwanego *modus flectendi*, który jest odwoły-

waniem się do uczuć słuchacza bądź widza (Skwara, Wysłouch 2006: 38). Mimo iż Spencer wyraźnie podkreśla, że malarstwo zajmuje przestrzeń, a oratorstwo czas, w obu przypadkach chodzi o to, by odbiorcy sprawić przyjemność, wzruszyć go i pouczyć.

O ile w epoce Renesansu starożytna formuła funkcjonowała na kształt figury retorycznej w rozważaniach na temat sztuk, to w wiekach XVII i XVIII, wraz ze swoim przedstawieniem pojęć na *ut poesis pictura*, zaważyła nie tylko na świadomości teoretyków, ale także na ówczesnej praktyce twórczej. Postulat „malowania słowami”, wywiedziony z idei pokrewieństwa sztuk, łączy się oczywiście z osiemnastowiecznym sensualizmem, który podkreślał rolę bodźców zmysłowych w procesie powstawania wyobrażeń. Dzięki temu opis zyskał nieocenioną pozycję w literaturze XVIII wieku. Jednak pojawienie się w 1766 roku rozprawy Gottholda Efraima Lessinga *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, w której autor wyraźnie oddziela te dwie dziedziny sztuki, zmieniło świadomość estetyczną teoretyków literatury i malarstwa tego okresu. Problem ten szeroko omówił profesor literatury niemieckiej i porównawczej Nicolaus R. Schweizer w swoim artykule *Tradycyjna pozycja ut pictura poesis* (Skwara, Wysłouch 2006: 111). Porównanie jednej z najsłynniejszych rzeźb antycznych, przedstawiającej dramat mitologicznego Laokoona, z literackim opisem tej samej sceny w *Eneidzie* Wergilusza ukazuje liczne i nieprzypadkowe różnice między literaturą i sztuką. Jak wiadomo, Lessing zwrócił uwagę na strukturalną odmienną malarstwa i literatury. Kwestionując formułę *ut pictura poesis* postawił przed teoretykami literatury dwa problemy, takie jak problem obrazu i obrazowości w poezji (tj. przedstawień wyobrażeniowych) oraz zagadnienia techniki literackiej (tj. problem opisu w literaturze).

Mimo że teoria Lessinga wyraźnie wyznaczyła granice słowa i obrazu, nie przeszkodziło to rozwojowi poematu opisowego. Kolejna epoka powróciła do intersemiotycznych badań pokrewieństw literatury i sztuki. Wizualizacja tekstu, przekraczanie granic znakowych, powiązania plastyczno-literackie – to tylko niektóre problemy twórczości modernistycznej, zwłaszcza w jej awangardowym wcieleniu. Nie stało się tak bez powodu. Rozwój mediów skłania do refleksji nad współczesną kulturą i sztuką. Zauważmy, że również dla kognitywistów głównym ośrodkiem zainteresowań nie jest już abstrakcyjny system językowy (ujęty w sieć dychotomicznych opozycji), ale percepcja i świadomość użytkownika, która znajduje wyraz w językowym obrazie świata (a więc *parole* zamiast *langue*, a także badanie indywidualnej wypowiedzi w jej różnych komunikacyjnych uwikłaniach). Zmiana optyki powoduje zmianę problematyki, widoczny staje się nacisk na procesy poznawcze, za pomocą których jednostka postrzega świat. Dlatego tak ważną rolę przypisuje się dziś metaforze i obrazowaniu. Zastniałe we współczesnej humanistyce zmiany skłaniają do poszukiwań nowych obszarów refleksji teoretycznoliterackiej.

Istnieją różne związki słowa z obrazem na terenie dzieła literackiego. Można analizować wszelkie transpozycje słowa na obraz (i odwrotnie), adaptacje

i ekranizacje filmowe. Można też badać gatunki słowno-obrazkowe, a także zająć się świadectwami kultury masowej, takimi jak komiks, plakat czy reklama. Pozostają jeszcze tytuły i napisy wkomponowane w płaszczyznę malarską, jak to uczynił belgijski surrealista René Magritte. Artykuły „Pamiętnika Literackiego” zachęcają do pochylenia się nad problemem ikoniczności w literaturze francuskojęzycznej, zwłaszcza tej z pierwszej połowy XX wieku, bez takich bowiem nazwisk jak Stéphane Mallarmé, Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire czy Victor Segalen, bez awangard, które rozwijały się głównie we Francji, nie sposób zrozumieć omawianego problemu.

Warto zwrócić uwagę na fakt, iż formuła *ut pictura poesis* zakłada istnienie przedmiotu „zewnętrznego” wobec dzieła (które może być „malarskie”, „zmysłowe”). Nie jest to jednak powrót do dawnej koncepcji *mimesis* jako naśladowania tego, co znajduje się poza dziełem. Formuła *ut pictura poesis* to przede wszystkim problematyka percepcji i mechanizmu procesu poznawania, wskazująca na wielorakie komplikacje. Ogromną rolę w procesie konceptualizacji i werbalizacji zjawisk odgrywa przede wszystkim mediacyjna rola języka. Dzięki niej tekst wskazuje na to, co jest na zewnątrz. Nie naśladuje, ale reprezentuje świat. Kategoria reprezentacji zastępuje kategorię *mimesis*. I wciąż powraca problem obrazowości, czyli „malowania słowem”, wywoływanie u czytelnika wrażeń wizualnych dotyczących koloru, kształtu, walorów przestrzennych. Należy przy tym przypomnieć, na czym polega obrazowość bezpośrednia (malarska) i obrazowość pośrednia (językowa), o jakich wspomina Roland Barthes (Skwara, Wyśłouch 2006: 139), i czy zjawiska te podlegają tym samym regułom. Z kolei aby badać walor ikoniczny wypowiedzi językowej, trzeba postawić sobie zasadnicze pytanie, czy w języku naturalnym istnieją elementy, które mogą być podobne do przedmiotów oznaczanych przez znaki tego języka. Wreszcie, czy można opisać tekst literacki jako strukturę, której znaczenie opiera się na stosunku podobieństwa między *signifiant* i *signifié*. W czasach nowożytnych mamy do czynienia z przemieszaniem przekonań Platona o iluzji mimetycznej oraz zobowiązań poznawczych i moralnych poezji z jej pikturalną koncepcją. Dlatego warto omówić szczegółowo walor ikoniczny tekstów literackich, w obrębie którego możemy wyróżnić kilka możliwości.

Pierwsza z nich to ewokacja obrazów przez tekst językowy. Mam tu na myśli wszelkie referencje w obrębie wypowiedzi literackiej. Obrazy w naszych głowach opierają się na percepcyjnym odniesieniu tekstu. Należy skupić się tu na różnicach między obrazem bezpośrednim – denotowanym, a obrazem pośrednim – konotowanym. Myślę, że dobrym odniesieniem może tu być literatura francuskiego pisarza Victora Segalena, którego aspiracją było przeniesienie estetyki malarskiej Paula Gauguina na płaszczyznę literacką. Autor, podróżując po świecie, pragnął malować słowem obrazy, które malarz przedstawia na płótnie. Według niego malarstwo naśladowało naturę wprost za pomocą barw i kształtów, „opisywało” naturę. Segalen dążył do tego, by jego poezja robiła to samo. Czy mu się to udało? Nie bez znaczenia z pewnością będzie tu fakt, iż pisarz

poznał dogłębnie kulturę Wschodu, a nawet nauczył się najbardziej pikturalnego dziś języka chińskiego. Pojawia się też zjawisko ekfrazy, w szerokim znaczeniu ujęte jako opis artefaktu, w wąskim znaczeniu jako osobny gatunek literacki.

Kolejnym walorem ikoniczności tekstów jest aspekt diagramatyczny struktur literackich. Jak wiadomo, Charles Peirce podzielił ikony na obrazy, diagramy i metafory. Przypomnijmy, że struktury diagramatyczne pojawiają się na wszystkich poziomach tekstu, począwszy od morfologii, skończywszy na składni. Operacje na wizualnym kształcie tekstu, którymi zajęli się zwłaszcza przedstawiciele awangard ubiegłego stulecia (kubiści, futuryści, dadaści, surrealiści), były prowokacją do szukania asocjacji między formą a znaczeniem. Zanim jednak zacznie się „czytać” awangardowe dzieła, warto dokonać analizy utworów pisarzy, których twórczość zrewolucjonizowała typografię literacką. Wśród nich wymienić należy Stépšana Mallarmégo, którego poemat przestrzenny *Rzut kości nigdy nie zniesie przypadku* z 1897 roku zaskoczył wszystkich swoim układem graficznym, nawet poetów z jego bliskiego otoczenia. Autorowi z pewnością udało się znaleźć nowy wymiar dla swojej składni, dosłownie drugi wymiar, ponieważ jest to składnia na płaszczyźnie, a pęki zdań zbiegają się we wspólnym słowie: *hasard* (przypadek). Mallarmé, którego powszechnie uważa się za ojca nowoczesnego wiersza, uwolnił strofę od klasycznego rygoru aleksandryna i wprowadził do liryki wiersz wolny, stworzył poezję *ex nihilo*. Ponieważ rozmieścił słowa na płaszczyźnie strony tak, by uwidocznic ich wzajemne relacje i ich role w wierszu, ich brzmienie, głośność, wyciszenia, jego poemat przeznaczony jest nie tylko do czytania symultanicznego, ale również do oglądania. Zdetronizował ścisły związek „rzeczywistości” i jej desygnatu w języku. Poezja odtąd nie przedstawia świata, ale raczej tworzy go na nowo w języku. Słowa nie odbijają rzeczy, ale dopiero każą im się narodzić. Mallarmégo interesuje bardziej struktura wiersza oraz jego typografia niż oralne dopełnienie poezji. Wszystko, czym dysponuje poeta, to „nicość” pustej kartki i „czern” słów, które poszukują istoty swego znaczenia. Mallarmé to nestor wszelkich awangard, jakie doszły do głosu w sztuce i literaturze początku XX wieku. Zaraz obok jego nazwiska wymienić należy drugiego rewolucjonistę w literaturze tradycyjnej. Jest nim Blaise Cendrars, który zastosował układ typograficzny wiersza oraz przedstawił symultaniczność słowo / obraz / dźwięk w utworze *Proza transsyberyjskiej kolei i małej Jeanne z Francji* z 1913 roku. Poemat, wydrukowany dwunastoma rodzajami czcionek w różnych kolorach z towarzyszącymi mu abstrakcyjnymi iluminacjami Sonii Deluanay w złożonym w harmonijkę dwumetrowym rulonie papieru, tworzy rodzaj kolorystycznej partytury. Jest to spiętrzenie obrazów, skojarzeń i odczuć w nerwowym, synkopowym rytmie. Dzięki temu utwór ten staje się swego rodzaju poezją konkretną, gdzie forma jest zdeterminowana treścią, a treść formą. Podczas gdy poezja tradycyjna tworzy obraz, poezja konkretna pisze obrazem. Poemat Cendrars’a stał się zarazem tekstem i obrazem, i nie tracąc swej specyfiki, jedno przepływa w drugie:

Ekspresyjne sposoby, ujawniające się niemal procesualnie w tym utworze, są owocem postawy poety, który wyjątkowo uważnie obserwuje środki wyrazowe malarstwa. Czego konsekwencją był pomysł zastąpienia „poziomej” długości poematu jego „wysokością” (uzyskaną przez rozwijanie w osi pionowej rulonu), która stanowić miała określony ułamek wysokości wieży Eiffela (Grabska 2003: 167).

Cendrars spektakularnie ujawnił starożytne rozpoznanie *ut pictura poesis* metodą symultaniczną. Wierzył w ekspresyjną siłę związku i obrazu.

Wszystkie te rewolucyjne zmiany były z pewnością motywacją dla futurystów, którzy pragnęli stworzyć nowy język poetycki, wyzwolony z ograniczeń regułami. Stosowano zatem nowy sposób obrazowania, polegający na wzajemnym przenikaniu się słów i obrazów w celu oddania dynamiczności, ekstrawagancję w zakresie formy typograficznej, na przykład kombinacje małych i wielkich liter, czcionkę łamaną w różne figury geometryczne (*poèmes-collages*).

Wreszcie, badając walor ikoniczny tekstów literackich, nie można zapomnieć o motywacji znaku poetyckiego. Poeci nie są marzycielami, manifestują oni ukryte w języku możliwości obrazowe. Oprócz S. Mallarmégo i B. Cendrars’a wspomnieć należy o Guillaume Apollinaire, który już w eseju *Duch nowych czasów i poeci* (1917) podkreślał twórcze możliwości poezji wizualnej poprzez aliterację, asonans, nową typografię, dążąc do stworzenia syntezy malarstwa i literatury. W swoim odczycie *Esprit nouveau* mówił, że „jest to jedyne poszukiwanie dla osiągnięcia nowych, w pełni prawomocnych środków wyrazu. [...] W tym zaś, co dotyczy materii i środków sztuki, możemy się spodziewać swobody obfitującej w takie możliwości, że nie da się ich wprost wyobrazić” (Grabska 2003: 315). Jego kaligrama zapoczątkowały współczesny typ poezji wizualnej, a jego *List oceaniczny* jest przykładem wielopłaszczyznowej symultaniczności zdarzeń. Tekst wizualny zapisany jest za pomocą słowa sprowadzonego do funkcji znaku i użyty na dwa sposoby: kaligram tekstowy, którego treść przybiera formę przedmiotu przedstawionego (*La colombe poignardée*), lub kaligram linearny, w którym ciąg wyrazów tworzy kontur przedmiotu przedstawionego (*La mandoline*). Przestrzeń poetycka, ukształtowana podobnie do obrazów kubistycznych, odkrywa przed czytelnikiem nowe sensy. Wizualizm Apollinaire’a współgra z naturalną potrzebą opisywania świata pełnego dźwięków, smaków, kolorów i uczuć. Dzięki zestawieniu słowa i obrazu czytelnik staje się również widzem. Z kolei samo pojęcie kaligramu ma prowadzić odbiorcę ku właściwej interpretacji tych wierszy. Z jednej strony wskazuje na sztukę pięknego pisanego – kaligrafię, z drugiej zaś – na osobisty charakter tekstu pisanego często odręcznie.

Dobrym przykładem współlistnienia literatury i sztuk plastycznych jest również twórczość Paula Claudela, w szczególności jego zbiór krótkich form literackich *Cent phrases pour éventails*, gdzie autor na jednej płaszczyźnie białej kartki zestawiał dwa, jakże różne, systemy znaków: wschodnią kaligrafię i euro-

pejskie pismo linearne. Kaligrafia jest połączeniem sztuk czasoprzestrzennych, plastycznych i werbalnych, przedstawienia i wyrażenia, ale w przeciwieństwie do Europy, akcent kładzie się na to drugie (Wilkoszewska 2005: 141). Według Makota Uedy, teoretyka sztuki, profesora literatury porównawczej na Uniwersytecie Stanford, różnica między kaligrafią a malarstwem polega na tym, że linia na płaszczyźnie zapisanej posiada takie atrybuty jak szybkość, rytm, pęd. Natomiast malarstwo artystyczne odbierane jest w całości, gdzie linia gubi swoje walory (Wilkoszewska 2005: 149). Każdy znak jest pełen życia, powinien być malowany lekką, lecz pewną ręką, każdy z nich ma swój jedyny, niepowtarzalny walor, ponieważ każdy z nich przedstawia konkretną ideę. To właśnie fascynowało Claudela, który twierdził, że powinniśmy się zatrzymać przy każdym słowie i nie czytać ich zbyt szybko.

Zbiór *Cent phrases pour éventail*, które znamy dzisiaj, jest owocem długiej ewolucji kolejnych jego wersji. Pierwsza z nich ukazała się w ilości 200 egzemplarzy w 1926 roku pod tytułem *Souffle des quatre souffles*. Była to zwykła koperta, w której znajdowały się cztery wachlarze przedstawiające Japonię w czterech porach roku. Na każdym z nich widniało zdanie skreślone ręką poety i przyozdobione rysunkiem japońskiego malarza Keissena Tomity oraz tłumaczenie danego zdania w języku japońskim. Kolejna wersja jest bardziej obszerna i zawiera już trzydzieści sześć wachlarzy. Do czterech poprzednich zdań poeta dodał kolejnych szesnaście. Rysunki zostały jednak oddzielone. Trzecia wersja, która ukazała się w 1927 roku, już po opuszczeniu przez Claudela Japonii, gdzie był ambasadorem, znacznie różni się od poprzednich. Całkowicie zniknęły rysunki. Wersja ta przybrała formę harmonijki, na której poeta umieścił 172 zdania oraz ideogramy skreślone ręką Ikumy Arihimy. We wszystkich tych wydaniach frapuje odbiorcę przede wszystkim forma i środki użycia pisowni. Mamy tu do czynienia z tekstem francuskim napisanym przy użyciu środków typowo japońskich, czyli pędzla i atramentu. Warto przy tym dobrze zrozumieć różnice między pismem zachodnim i wschodnim. Żeby lepiej wyjaśnić ten podział, Claudel posługiwał się metaforą (Truffet 1985: 128). Otóż słowo zachodnie, według poety, zapisane przy pomocy pióra nie jest człowiekiem harmonijnym i z powodu swych deformacji traci równowagę. Zapisujemy słowo po słowie bezmyślnie, by jak najszybciej odkryć sens, który kryje się za skreśloną linią czarną, monotonną, konwencjonalną i bezosobową. Claudel, sięgając po pędzel zamiast pióra, chce „uzdrowić” człowieka nieharmonijnego, pragnie pomóc mu odzyskać prostą postawę. Piszac lub raczej malując w stylu japońskim, rytm pracy znacznie się wydłuża, co pozwala piszącemu medytować nad każdym zapisanym słowem. Tym samym staje się on nie tylko autorem tekstu, ale również widzem i krytykiem swojego dzieła. Tekst natomiast zyskuje charakter znacznie bardziej osobisty, bliższy odbiorcy niż ten, który jest wydrukowany. Co więcej, nic tu nie jest przypadkowe, ponieważ każde słowo jest wykaligrowane z najwyższą starannością. Litery mogą mniej lub bardziej jasno przedstawiać przedmioty, idee, formy, które w tekście stają się obrazem. Czasami nie-

typowe użycie litery jest podstawą gry, do której zaprasza Claudel. Jego słowo tworzy ideogram przedstawianego przedmiotu, lub raczej ergogram, gdyż nie odsyła bezpośrednio do przedstawianego przedmiotu i widać wyraźnie proces jego powstawania. Widzimy tu zatem związki między poezją, kaligrafią francuską (ergogramami) i japońską (ideogramami). A wszystko po to, by utwór był przeznaczony nie tylko do czytania, ale również do oglądania.

Ukazanie rewolucyjnych zmian zarówno w malarstwie, jak i w literaturze pozwala określić strukturę w poezji modernistycznej, oraz zakres jej oddziaływania na czytelnika / widza. Dzisiaj, na początku dwudziestego pierwszego wieku, literatura, którą nazywamy wizualną, a której historia sięga początków piśmiennictwa, wciąż poszukuje swojej tożsamości. Jest to twórczość pełna rozgałęzień, próbująca związków z obrazem, nowym językiem, sztuką montażu, kolażu. Wydawać by się mogło, że nie sposób już pominąć paralelnych studiów dotyczących współlistnienia i ko-implikacji literatury i sztuk plastycznych. Hasło *ut pictura poesis* patronuje od setek lat istniejącym w różnych wymiarach związkom między dwoma systemami znaków: słowem i obrazem-grafizmem. Jednak wciąż wiele pytań pozostaje bez odpowiedzi. Widać też, że zjawisko poezji wizualnej to jedna z najbardziej oryginalnych, ale i najbardziej marginalnych realizacji tego hasła. Tymczasem wizualność tekstu jest bezpośrednią odpowiedzią artystyczną na coraz szybciej zachodzące zmiany społeczne, cywilizacyjne i techniczne społeczeństw Europy.

## BIBLIOGRAFIA

- Grabska E., 2003, „Moderne” i straż przewodnia. *Apollinaire wśród krytyków i artystów 1900–1918*, Kraków.
- Popczyk M., 2005, *Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze*, Katowice.
- Sadowski W., 2004, *Wiersz wolny jako wiersz graficzny*, Kraków.
- Skwara M., Wysłouch S., 2006, *Ut pictura poesis*, Gdańsk.
- Truffet M., 1985, *Édition critique et commentée de Cent phrases pour éventails de Paul Claudel*, Paris.
- Wilkoszewska K., 2005, *Estetyka Japońska. Słowa i obrazy. Antologia*, t. 2, Kraków.



## RÉSUMÉ

Une poésie est comme une peinture, *Ut pictura poesis* – suggérait Horace dans son *Art poétique*. La peinture se traduit miraculeusement en poésie et la poésie se réfléchit souvent en peinture. Parce que l'une est déjà en l'autre et vice versa, d'où leur substance miroitante: la poésie renferme du pictural et la peinture contient du poétique. La poésie du début du XX<sup>ème</sup> siècle en paraît un exemple extraordinaire. Elle est le résultat et la conséquence logique d'un long processus d'évolution de la poésie de tous les temps. Il n'est plus possible aujourd'hui d'ignorer la poésie visuelle. La rhétorique autrefois dominante, au cours de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, a reculé. Il s'est produit la révolution dans la poésie française qui n'oublie pas quand même son riche héritage. Le concept de la poésie visuelle n'est pas nouveau. À toutes les époques, peintres, calligraphes, écrivains et poètes ont joué sur l'aspect visuel du texte. Mais, la poésie moderne se lit comme un tableau que chaque lecteur déchiffre à sa manière. C'est une véritable énigme à résoudre. La libération des normes poétiques dans la typographie ouvre au lecteur / spectateur la possibilité de dépassement du temps. Mallarmé, Apollinaire, Claudel, Segalen, les futuristes, les dadaïstes ainsi que les surréalistes sont les précurseurs indirects de ce type de la poésie sur laquelle il vaut la peine de se pencher.

## NOTA AUTORSKA

Agnieszka Kuraś jest doktorantką na Wydziale Filologicznym UJ. Przedmiot jej zainteresowań stanowi piktografia jako twórcze współlistnienie kodu słownego z kodami rysunkowymi w literaturze francuskiej i francuskojęzycznej z pierwszych trzydziestu lat XX wieku.